

Piotr MATWIEJCZUK

ROZŁOŻYSTE DRZEWO

Jeśli chcemy pozostać krytycznie świadomymi konsumentami dóbr kultury, w tym muzyki – najważniejszej ze sztuk, nie pozostaje nam nic innego, jak ucieczka. Ucieczka od dramatycznie zanieczyszczonej przestrzeni akustycznej. Ucieczka będąca obroną przed czymś, czego zmienić nie możemy: przed zdewastowaną przestrzenią dźwiękową. To egoistyczna ochrona własnej wrażliwości i chęć świadomego uczestniczenia w procesie słuchania.

Najważniejszym powodem, dla którego w połowie dziewiętnastego wieku Oskar Kolberg podjął badania etnograficzne, było przekonanie, że „autentyczna” kultura ludowa umiera. Dziś – w czasach, kiedy niemal jedynym kontekstem funkcjonowania folkloru jest estrada i scena – opinię wielkiego etnografa możemy przyjąć z pobłażliwym uśmiechem. Przykład Kolberga ilustruje prostą i oczywistą prawdę: niezależnie od kondycji naszego świata, ten miniony jawi się jako złoty okres, pełen niczym niezmaconej szczęśliwości. Melancholijne spoglądanie za siebie jest cechą tych, którzy ze współczesnością są na bakier, których coś w niej uwiera. Tęsknota za minionym (lepszym) idzie w parze z narzekaniem na dzisiejsze (gorsze). Pamiętajmy jednak, że to tylko złudzenie. Dlatego krytycznie oceniając współczesność, należy zachowywać umiar i zdrowy rozsądek. Cechą konstytutywną cywilizacji zachodniej jest nieustanna transformacja, ale w zasadniczej części proces ten ma charakter ilościowy. Dlatego nie narzekam na muzyczną popkulturę, bowiem istniała ona zawsze, będąc podstawowym, najpowszechniejszym i najważniejszym elementem składowym przestrzeni muzycznej. Niech nie zwieździe nas historyczna perspektywa wypaczająca ów obraz. Muzycznym chlebem powszednim minionych stuleci nie były ani madrygały Monteverdiego, ani kwartety smyczkowe Haydna, ani dramaty muzyczne Wagnera – te cieszyły uszy jedynie wąskich, elitarnych, najlepiej wyedukowanych warstw społecznych. Szerokie rzesze odbiorców satysfakcjonowała muzyczna „biblia pauperum”: wesole piosenki żonglerów – średniowiecznych grajków, dosadny humor angielskiej opery żebraczej, proste melodie wiedeńskich divertimentów z drugiej połowy siedemnastego wieku czy owe, grywane na fortepianach przez panny z mieszczańskich domów, niezliczone opracowania popularnych tematów operowych i chwytliwe miniaturki doby romantyzmu, których synonimem stała się *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej.

Jednak we współczesnej fonosferze znajduję też jedną zmianę jakościową. Pisał o niej ponad ćwierć wieku temu wybitny dyrygent, jeden z inicjatorów

nurtu tak zwanego wykonawstwa historycznie poinformowanego, założyciel i kierownik zespołu Concentus Musicus Wien – Nikolaus Harnoncourt: „Od średniowiecza aż do czasów rewolucji francuskiej muzyka była jednym z głównych filarów naszej kultury i naszego życia. Jej znajomość była częścią wykształcenia ogólnego. Dzisiaj muzyka stała się jedynie ornamentem pozwalającym zapłacić puste wieczory wizytami w operze czy filharmonii, przystrajającym oficjalne uroczystości, czy też – przy wydatnej pomocy radia – wypierającym i ożywiającym ciszę domowej samotności. Stąd bierze się ów paradoks, że wokół rozbrzmiewa zdecydowanie więcej muzyki niż niegdyś (otacza nas prawie bez przerwy), ale nie ma ona dla naszego życia żadnego znaczenia, pozostaje tylko «miłą ozdóbką». [...] Gdy muzyka przestała znajdować się w centrum naszego życia, wszystko się zmieniło: jako ornament ma być przede wszystkim «ładna», a w żadnym wypadku nie powinna niepokoić ani też przerażać”¹.

Czasy, w których Harnoncourt publikował swą pracę, były – z dzisiejszego punktu widzenia – czasami szczęśliwości. Dziś nie tylko w niemal każdej chwili atakowani jesteśmy dźwiękami, ale także są one coraz głośniejsze, jaskrawsze, przenikliwe. To tendencja, którą, niestety, daje się zauważyć również w tak zwanej muzyce poważnej. Szybsze tempa, większy wolumen brzmienia, wyżej strojone instrumenty – wszystko to wynika z konieczności dostarczania coraz silniejszych bodźców w coraz głośniejszym świecie. Z głośnością wiąże się pewne, powszechne dziś zjawisko, wywołujące szczególnie wielkie spustoszenie. Jest nim kompresja – najważniejsza, powszechna, a przy tym najbardziej niebezpieczna technika stosowana w studiach nagraniowych i w przekazie sygnału dźwiękowego w mediach elektronicznych. Sprawia ona, że dźwięki ciche wydają się głośniejsze, głośnie zaś pozostają bez zmian. W efekcie zanika dynamika, czyli różnica między najcichszym a najgłośniejszym dźwiękiem, fala dźwiękowa zaś staje się nieznośnie głośna i „płaska”.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że owe zmiany przebiegają obecnie z nieznaną dotąd szybkością, zagarniając niespotykane dotąd obszary ludzkiej wrażliwości. Procesy, jakie zachodzą w muzyce, znakomicie ilustrują to, co dzieje się w sferze kultury – i naszego jej zmysłowo-rozumowego postrzegania – w ogóle. Na temat uniformizacji, globalizacji, masowej komunikacji napisano wiele. Być może więc ilość przeszła w jakość? Jakiegokolwiek odpowiedzi udzielimy na to pytanie, sprawy zabrnęły na tyle daleko, że jeśli chcemy pozostać krytycznie świadomymi konsumentami dóbr kultury, w tym muzyki – najważniejszej ze sztuk, nie pozostaje nam nic innego, jak ucieczka. Ucieczka od dramatycznie zanieczyszczonej przestrzeni akustycznej. Uciecz-

¹ N. H a r n o n c o u r t, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Fundacja Ruch Muzyczny, Warszawa 1995, s. 7n.

ka będąca obroną przed czymś, czego zmienić nie możemy: przed zdewastowaną przestrzenią dźwiękową. To egoistyczna ochrona własnej wrażliwości i chęć świadomego uczestniczenia w procesie słuchania.

Terminem „słuchanie”, w przeciwieństwie do słowa „słyszenie”, określającego fizjologiczną zdolność odbierania fal dźwiękowych, opisując percypowanie dźwięków i ich rozumienie, a więc czynność intelektualną idącą w parze z doznaniem zmysłowymi. Słuchanie siebie, siebie nawzajem i tego, co wokół nas. Słuchanie, które odróżnia, ocenia, hierarchizuje świat dźwięków. Ważnym tego świata elementem jest również cisza, stanowiąca punkt odniesienia, będąca jednocześnie początkiem i końcem, źródłem i punktem dojścia. W tym znaczeniu o słuchaniu i ciszy mówi kompozytor i największy żyjący bandoneonista, współtwórca tango nuevo, Dino Saluzzi: „Zawsze marzyłem, by mieć głęboki kontakt z istotą tego świata, z jego jądrem; docierać do niego i medytować. Niezbędna jest tu jednak cisza. Nie należy za dużo mówić, nie trzeba zbyt wiele myśleć. Warto natomiast słuchać...”². Grę w duecie z niemiecką wiolonczelistką Anją Lechner Saluzzi nazywa dialogiem, „podczas którego słuchamy siebie nawzajem i mówimy sobie tylko prawdę”³. Z kolei wybitny arabski lutnista i jazzman Anouar Brahem uznaje wzajemną uważność za podstawową płaszczyznę porozumienia muzyków⁴. To właśnie na wzajemnym słuchaniu zasadza się tak zwana World Music – fenomen charakterystyczny dla współczesnego, zglobalizowanego świata. Termin ten, niejednoznaczny i rozmaicie definiowany obejmuje swoim zakresem twórczość o różnej wartości estetycznej. Jego istota wydaje się jednak oczywista: World Music to gatunek, który wykorzystuje folklor (muzykę tradycyjną), łącząc go z muzyką rozrywkową (w jej najmniej wyszukanej formie), jazzem lub zachodnią muzyką komponowaną (klasyczną). Źródeł tego zjawiska szukać można zapewne w zafascynowaniu amerykańskich i europejskich jazzmanów szeroko rozumianą muzyką indyjską w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, czego bodaj najbardziej wysmakowanym efektem stała się twórczość gitarzysty Johna McLaughlina i jego zespołu Shakti. Swego rodzaju odmianą World Music jest muzyczna mieszanka tradycji z różnych stron świata, od kilku lat popularna także wśród wybitnych muzyków. Za przykład niech posłuży działalność artystyczna mieszkającego na Krecie irlandzkiego multiinstrumentalisty Rossa Daly’ego, który współpracuje z muzykami z Grecji, Wysp Brytyjskich, krajów perskich i arabskich, łącząc w swych często komponowanych utworach tradycje tych obszarów kulturalnych. Oczywiście wartość takiej działalności nie polega na upraszczaniu i dostosowywaniu do

² P. Matwiejczuk, „Cztery struny świata”, Program 2 Polskiego Radia, audycja z 11 I 2009.

³ Tamże.

⁴ T e n ż e, „Cztery struny świata”, Program 2 Polskiego Radia, audycja z 22 II 2009.

siebie poszczególnych elementów składanych, ale na zachowywaniu i mądrym współistnieniu cech charakterystycznych dla każdej tradycji (skali, melodyki, współbrzmienia czy manier wykonawczych).

World Music to muzyka zewsząd, czyli znikąd? Owszem, można deprecjonować jej wartość. Ale można też dostrzec w niej wyjątkowe piękno. Jest to także piękno, które nadbudowuje się nad samą warstwą brzmieniową, wynikające z porozumienia kultur, mentalności, odmiennych zasad i reguł. Co więcej, muzyka taka istniała zawsze, a dziś jest jedynie częściej uprawiana, bardziej rozpowszechniona i dostępna, zaś ingrediencje, które wchodzi w jej skład – coraz bardziej egzotyczne i zaskakujące. World Music wydaje się najciekawszym i najbardziej twórczym gatunkiem muzyki uprawianym współcześnie. Jest jednocześnie odpowiedzią na zapotrzebowanie odbiorców nieznajdujących zaspokożenia w akademickiej muzyce komponowanej. Znakomicie oddaje kondycję i złożoność rzeczywistości globalnej wioski, przedstawiając jej obraz w sposób prawdziwy i wysublimowany. Dlatego ucieczka w tę stronę może być najlepszym ratunkiem przed obozowładniającą i ogłuszającą tandetą muzykopodobnej papki serwowanej przez mass media.

Porzucenie – na ile to możliwe w świecie, który bezustannie przepelniają dźwięki, przemieniające się w hałas – współczesnej fonosfery nie tylko może przynieść ulgę, ale nade wszystko wyczulić nas na doznania dźwiękowe, których wcześniej nie zauważaliśmy. Efekt ów nazwijmy – za Ewą Bieńkowską – efektem „puszystych kul blasku”. W eseju *Co mówią kamienie Wenecji*, Bieńkowska opisuje wnętrze Bazyliki św. Marka widziane w zdradliwie intensywnym świetle elektrycznym: „Jak wszystkie kościoły świata, San Marco dzięki elektryczności stał się innym miejscem. Zrzucił z siebie niedopowiedzenie, grę wyobraźni w półmroku ledwo zakłóconym puszystymi kulami blasku świateł. Dzisiaj wszystko stoi w abstrakcyjnym obnażeniu, w geometrycznej doskonałości i w esencjonalności barw. Coś straciliśmy z tą odmianą, nie tylko nastrojowe zakątki, lecz i ważną cechę dawnej, przed-elektrycznej bazyliki. A mianowicie konstruowanie przestrzeni cieniem, rozgałęzionym na boczne nawy i kaplice poprzez gradację migotów, stopniowanie lśnień, gasnących tam, gdzie wnętrze żłobiło w niewidzialnej głębi jaskinie i korytarze. [...] Przed naszymi oczami rozkwita arcydzieło sztuki mozaikowej w oświetleniu, które nie zostawia niczego na uboczu [...]. Tak nigdy nie widzieli ludzie przychodzący tu przez stulecia; to nie przyszłoby na myśl twórcom bazyliki. [...] Nie wystarczy wyłączyć światła, by znowu zobaczyć świat tak jak niegdyś. Nadludzkie widzenie, ofiarowane przez technikę, poprzestawiało stosunki z widzialną rzeczywistością i nauczyło innych wymagań wobec niej”⁵.

⁵ E. B i e ń k o w s k a, *Co mówią kamienie Wenecji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 180n.

Zapewne nie sposób nauczyć się widzieć na nowo, bo nie sposób – nie uciekając się do ekstremów – żyć przy świetle kaganka. Śmiem jednak twierdzić, że w sferze dźwięków ucieczka od skompresowanego śmietnika fonosferycznego – przynajmniej do pewnego stopnia – jest wciąż możliwa. Odzwyczajając się od niego, przywracamy naszym uszom uważność i wrażliwość. Dlatego warto – twierdzą to z pełnym przekonaniem – odwrócić się od owego śmietnika, nawet kosztem utraty oglądu całości otaczającego nas świata. Jego cechą niezbywalną jest zresztą przemijalność. Właściwie nie tyle ona sama, będąca konstytutywnym elementem postrzegania rzeczywistości przez człowieka, ile jej współczesna, ekspresowa wersja.

Ucieczka to nie wyraz tchórzostwa, to raczej wyraz obrony, ale też – sprzeciwu. I mądrości, która każe zwrócić się ku sobie, ku kontemplacji i eksploracji światów bogatszych i ciekawszych. Także (przede wszystkim?) tych krańcowych, ostatecznych. Tak wyobrażam sobie gest głuchego Beethovena, zagłębianego w meandrach swego tylko wewnętrznie brzmiącego świata ostatnich kwartetów. Tak wyobrażam sobie gest niemal całkowicie niewidomego Bacha, który – po latach ciężkiej pracy, złożywszy już światu swoją daninę – zagłębił się w *Sztukę fugi*. Tak wyobrażam sobie gest zrezygnowanego, od młodości melancholijnie pogodzonego z przemijaniem i niegodzącego się ze współczesnością Brahmsa, piszącego swą *Rapsodię na alt* op. 53. Tak wreszcie wyobrażam sobie gest Mozarta, który (na zamówienie? z niewytłumaczalnej wewnętrznej potrzeby? z powodu podświadomego impulsu?) zaczął komponować *Mszę za zmarłych*.

Każdy z tych gestów wymaga przejścia na drugą stronę – nie w sensie dosłownym, lecz w sferze pogodzenia się ze sobą i z nieuchronnością własnej ograniczoności. A także ze świadomością ostatecznego horyzontu, owej nieprzekraczalnej linii, od której współczesność w swym zatrwajającym pędzie ucieka (i to każda współczesność, bo każda gna przed siebie, ślizgając się po powierzchni). Dopiero z tej perspektywy zyskujemy pełny ogląd. Najpiękniejszym tego wyrazem jest fragment ostatniego listu Mozarta do ojca: „Bo śmierć, jeśli się dobrze zastanowić, jest prawdziwym i ostatecznym celem naszego życia. A ja już od kilku lat tak żyłem się z tą prawdziwą i najlepszą przyjaciółką człowieka, że dla mnie wcale nie jest przerażająca, przeciwnie – uspokajająca i pocieszająca. Uważam to za wielkie szczęście i dziękuję Bogu, że pozwolił mi uświadomić sobie, że śmierć jest kluczem do szczęśliwości prawdziwej. Papa mnie rozumie. Kiedy kładę się spać, zawsze pomyślę, że choć jeszcze jestem młody, już jutro może mnie nie być, a przecież nikt, kto mnie zna, nie może powiedzieć, że w towarzystwie jestem posępny albo mrukliwy, i właśnie za to codziennie dziękuję Stwórcy, i tego też z całego serca życzę mym bliźnim”⁶.

⁶ W. A. M o z a r t, *Listy*, tłum. I. Dembowski, PWN, Warszawa 1990, s. 495n.

Podobny, jeszcze bardziej wymowny w swym kategoriycznym sprzeciwie gest, wykonał Gioacchino Rossini. Przedziwna historia jego życia zdaje się być czymś na kształt biblijnej przypowieści lub hagiografii grzesznika. Mogłaby zacząć się od rozmowy Rossiniego z Wagnerem, podczas której autor *Sroki złodziejki* rzekł: „Miałem łatwość i dużo instynktu”. Czy wyopowiadając te słowa po trzydziestu jeden latach od napisania ostatniej nuty, Rossini usprawiedliwiał się? Z czego się tłumaczył? Czy z rozmieniania swego talentu na drobne? Z naiwności i schlebiana gustom wiwatującego na jego cześć świata? Z ulegania pokusom i niebezpiecznego rozsmakowania się w triumfach? „Upojony niebywałymi sukcesami swej młodości, w drugiej połowie życia karmił się już tylko goryczą, goryczą, jakbyśmy powiedzieli dziś, wynikłą z kompleksu niższości. Uwierzył tym wszystkim, którzy go nazywali włoskim kataryniarzem, którzy w jego łatwości twórczej widzieli dowód tandeciarstwa, a nie geniuszu, w trwonieniu zaś olśniewającej inwencji muzycznej na byle jakie libretta dostrzegali tylko lenistwo i płytkość umysłu, nie zaś bosko naiwną lekkomyślność duchowego bogacza”⁷ – pisał Stefan Kisielewski.

Porażka, jaką poniósł *Wilhelm Tell* – pierwsza głęboko przemyślana i poważnie przepracowana opera, porachunki finansowe z dworem paryskim, choroba, załamanie psychiczne i rozgoryczenie sprawiły, że Rossini przestał komponować. Odsunął się od świata dobrowolnie, nie potrafiąc być może udźwignąć jego „nieznośnej lekkości”. I zaczął szukać dla siebie miejsca: Bolonia, Hiszpania, powrót do Paryża i proces o dożywotnią pensję. Potem Belgia i znów Bolonia, gdzie uczył w liceum, do którego sam niegdyś uczęszczał. W roku 1843 poddał się ciężkiej operacji, trzy lata później po raz drugi się ożenił. Wysztydzony podczas rewolucji w 1848, przeniósł się do Florencji. Rozgoryczony, popadł w depresję i czekał na śmierć, która jednak nie nadchodziła. Cierpiał na bezsenność, brak apetytu, niekontrolowane wybuchy konwulsyjnego płaczu; kryzysy, które przychodziły bez uzasadnionych powodów. Pisał: „Kto inny na moim miejscu skończyłby ze sobą, ja jednak jestem zbyt wielkim tchórzem i nie mam odwagi tego uczynić”⁸. Miał problemy z poruszaniem się i skupieniem myśli, a każdy dźwięk słyszał równocześnie o tercję wyżej, co było dla niego źródłem wielkiego cierpienia. Wreszcie, za namową żony, zdecydował się na powrót do Paryża, gdzie powoli zaczął wracać do zdrowia, przyjmować gości i komponować drobiazgi, zebrane potem między innymi w tomie *Grzechy starości*.

W życiu Rossiniego po latach załamania nadszedł czas spokojnej rezygnacji z osiągnięcia celów, czas cichej rekonwalescencji. Nie był już niestru-

⁷ S. K i s i e l e w s k i, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Iskry, Warszawa 1996, s. 64.

⁸ Cyt. za: W. S a n d e l e w s k i, *Rossini*, PWM, Kraków 1968, s. 284.

dzonym wędrowcem, który podąża za nieuchwytnym celem lub – co gorsza – osiągając ów cel, staje bezradny. To, co go wówczas zajmowało, to „rozłożyste drzewo i spokojne myśli”⁹. Ten zaś, kto „oddaje się myślom, jest w tym nieobliczalnym świecie jednak trochę bardziej uprzywilejowany od człowieka czynu. Dla niego bowiem minuta ma wartość samą w sobie, niezależnie od niepewnych przyszłych celów. [...] Życie tego, kto skupił się na myśli, może zostać ucięte w każdej chwili, a mimo to jest jak wąż z ludowych wierzeń: dalej się wije, ma swoją wartość również jako fragment, ba, ściśle rzecz biorąc, nigdy nie rościło sobie pretensji, by być czymś więcej niż fragmentem. Albowiem ten, kto skupia się na myśli, nie może stawiać przed sobą żadnego ludzkiego celu, a jeśli niekiedy to robi, cel jest nieistotny i obojętny, toteż nie ma znaczenia, czy zostanie osiągnięty, czy nie”¹⁰.

Przez prawie czterdzieści lat, do końca życia, nie napisał już ani jednej opery, poprzestając na *Grzechach starości*. „Żyje pozornie pogodzony ze światem, życzliwy i serdeczny, oddaje się przyjemnościom kulinarnym, sprasza gości, którzy cuda opowiadają o jego błyskotliwym humorze, anegdotach i bon motach. Chwile goryczy, melancholii, załamania nerwowego zachowuje dla siebie”¹¹. Przelewa je też na papier nutowy. Ale czy rzeczywiście tylko „pozornie” pogodził się ze światem? Raczej – częściowo. Słysząc to w *Grzechach starości* – jest w nich wiele żalu, ale równie dużo sympatii. Tyle samo dystansu, co zaangażowania, ale już tylko we własny świat wewnętrzny. Tyleż błyskotliwego, chłodnego profesjonalizmu, co bogactwa uczuć – od ironicznego śmiechu po rozpacz zwątpienia. Pisywał *Grzechy...* dla zabicia czasu, tylko dla siebie, niby od niechcienia, udając, że nie przywiązuje do nich wagi. Było jednak inaczej – starannie dopracowywał szczegóły, często przeglądał, poprawiał, przepisywał. Z czasem kompozycje te stały się atrakcją sobotnich spotkań towarzyskich w domu Rossinich. Przed śmiercią około dwustu utworów kompozytor uporządkował w albumy i nazwał *Grzechami starości*.

*

Fascynujące jest zestawienie początku i końca, pierwszych i ostatnich dzieł, grzechów młodości i starości. Te pierwsze – *Sonaty a quattro* – jeszcze pełne dziecięcej naiwności, niezmałconej wiary, ufności we własny instynkt i przyjazny, nawołujący go świat. Wzruszająco szczerze w swojej prostocie próby tworzenia, ale też wchodzenia w życie, zapuszczania się w nowe rejo-

⁹ H. S ö d e r b e r g, *Młodość Martina Bircka*, tłum. P. Pollak, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2005, s. 95.

¹⁰ Tamże, s. 95n.

¹¹ K i s i e l e w s k i, dz. cyt., s. 72.

ny, trochę jeszcze po omacku. Te drugie – spojrzenie na własną twórczość i życie z dystansu, próba zmierzenia się z nimi, udźwignięcia ich ciężaru. To także ucieczka przed nieznośnym zgiełkiem, gonitwą, poklaskiem, tandetnym gustem publiczności, konkurencją i tanią popularnością. Trochę lekarstwo, trochę komentarz. Raz głęboko dramatyczne albo delikatnie melancholijne, innym razem – dowcipne, ironiczne, albo przynajmniej subtelnie dystansujące się od świata. „To już za mną – zdaje się mówić Rossini – już minęło”. Teraz wreszcie można spojrzeć w głąb. Można cieszyć się chwilą, uważniej nasłuchiwać odgłosów świata, spoglądając na „rozłożyste drzewo”.